إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ١٣٩١ش/آذار٢٠١٢م

نازک الملائکة وإبداعاتها الشعرية؛ رؤى نقدية

حسين شمس آبادى*

مهدى ممتحن**

الملخص

يتطرق هذا المقال إلى الشاعرة العراقية نازك الملائكة التى لها دور أساسى وهامّ فى الشعر العربى الحديث ما بين الأربعينات والستّينات من القرن الماضى؛ المرأة التى دخلت معركة أدبية يخوضها الرجال وقامت بالإبداع، فظهرت كمبدعة فى مجال الشعر. هى تتعلق بالمذهب الرومانسى الذى يقوم أساسه على الإبداع دون التقليد وإنها من ممثلى المذهب الرومانسى فى العراق، التى استطاعت أن تبلغ الرومنسية إلى ذروتها فى العراق مع أنها دخلت العراق متأخرة بالنسبة إلى البلاد العربية الأخرى. كانت نازك الملائكة من روّاد التطوّر الشعرى؛ التطوّر الذى عمّ أقطار العالم. وهى من أفضل شاعرات الوطن العربى، لأنهّا شاعرة الإبداع والتجديد وناقدة فى قضايا الشعر العربى. وهى عاشت فى عزلة عن بيئتها الثقافى وكانت أسيرة عالمها العائلى المحافظ بسبب أنها نشأت فى مجتمع لم يكن فى إمكان المرأة أن تبدى آراءها ولم تكن تقدر على أن تحضر النوادى والجماعات الأدبية وقبول هذه القضية أن المرأة تختلط بالرجل فى الأماكن المختلفة والأسواق كان صعبا على الرأى العام فى المجتمع.

الكلمات الدليلية: الأدب العربى، العصر الحديث، العراق، نازك الملائكة، الرومنسية، الإبداعات الشعرية.

*. أستاذ مشارك بجامعة تربيت معلم سبزوار، إيران.
**. أستاذ مشارك بجامعة آزاد الإسلامية فى جيرفت، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.حسن شوندى

Dr.momtahen@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/٢٨هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٣/١٠هـ. ش

المقدمة

ولدت نازک فی بغداد من عائلة بورجوازية شيعية وكانت عائلتها تهتمّ بالعلم والأدب ولم تكن تغفل عن التراث والثقافة حيث كان والداها كلاهما شاعرين وصدر لهما ديوان شعر وطبعا كان لهذا تأثير هام على ذوقها الأدبی وقريحتها الشعرية. إذن نشأت الشاعرة فی مجتمع شديد الحرص بالنسبة إلى المرأة وأسرة محافظة متمسكة بالدين، فتكوّنت شخصيتها فی هذا الجو العائلی وفی هذا المجتمع. هذا من ناحية ومن ناحية أخری كانت الشاعرة فی بداية حياتها الأدبية التی تطابق عنفوان شبابها تتأثر من الشعراء الرومانسيين وكانت تحت تأثير فلسفة تشاؤم الفيلسوف الألمانی المتشائم "شوبنهاور" فحياتها الأدبية تشكّلت على هذا الأساس. وكانت الشاعرة بسبب هذه المؤثرات السلبية تغترب عن الناس بل تغترب عن نفسها، لأنها كانت تعجز عن التكيف مع المفاهيم العامّة ومع كل ما يدور حولها وإنها كانت فی هذه الفترة من الزمن فی ذروة معاناتها وآلامها وكانت تهرب من الحقيقة والواقع فلم تكن قادرة على أن تصل إلى الراحة النفسية كما تريد، ربما يكون هذا سببا أن ترحب الشاعرة بالموت وتحتضنها وكانت فی ذروة الصراع بين نفسها وذاتها وبين مقتضيات الحياة وانعكست هذه الآثار السلبية على شخصيتها وسلوكها الاجتماعی مع الآخرين.

فی هذا الأوان تنظر الشاعرة إلى المسائل والقضايا المختلفة الفلسفية سطحيا ولا عميقا ولا بعيدا وكانت متشائمة وتبرّم بالحياة وكانت متحيرة متردّدة إزاء القضايا الكونية وأسرارها وقصائدها مليئة بأشعار تتحدث فيها عن موضع الإنسان فی الكون وعن سرّ وجوده وعن عجزه عن معرفة الكون الغامض وألغازه وهی تبحث عن هذه القضايا بحثا فلسفيا وتعبر فيها عن أحاسيسها وعواطفها وخلجاتها النفسية التی تكون مرآة لآرائها وعقائدها، خاصة أنها قد بحثت كثيرا عن السعادة وأتعبت نفسها فی طريقها فلم تجدها فی أی طبقات المجتمع ورجعت خائبة صفر اليدين فاشتدّ تشاؤمها. (الخاقانی، ١٩٦٢م، ج٢: ١١١-١١٣)

ولكن عندما كثرت قراءاتها ومطالعاتها وبسبب غزارة مواردها الأدبية ونضجها الفكری كما تصرح الشاعرة نفسها بهذا الموضوع فی مقدمة ديوانها "مأساة الحياة"

أدركت «أنها ليست غير ممكنة الحصول فغيرت نظرتها عن الحياة والموت وهذا التطور كان تمهيدا لفكرة عثور الشاعرة على السعادة ولو كان فى مدى محدود، وقد زالت آراؤها المتشائمة شيئا فشيئا، وحلّ محلها الإيمان بالله والاطمئنان إلى الحياة فأخذت تنظر إلى هذه القضايا بمنظار التفاؤل.» (الملائكة، ١٩٧٠م، ج١: ٦٤)

أسلوبها الشعری

إنّ نظرة سريعة إلى شعر نازک الملائکة تشعرنا بأنّ الشاعرة کانت تعيش فی عالم خاص بها ينهض على اليأس والألم وحده والغربة والعيش مع ذكريات الماضى، وهى ذات حساسية مفرطة رومانتيكية تبحث عن عوالم بعيدة وهى غربة مع أنها تعيش بين أهلها وفى بلدها. ففى شعرها نجد هذه المواضيع تتكرر بحيث أضافت عليه برقعا من الحزن والألم فكأنها فى مأتم دائم.أمّا الحبّ الذى تلجأ إليه، علّه يخفّف من معاناتها فإذا به يزيد فى مأساتها لأنّه حبّ محرّم أو مقنّع. (ميشال، ١٩٩٩م: ٣٥٩)

شعر نازک الملائکة فی معظمه تجربة تکرّر نفسها لأنها شکت، وبکت، وتأوّهت، ولم يتطوّر الحزن عندها إلى أشكال فنية مبدعة، كان تخلع إحساسها بالألم على الآخرين فتصوّر بؤسهم ومشكلات حياتهم ومآسيهم الكثيرة تبرز شخصيات حية عاشت مأساة الحياة فعلا بأقاصيص أو مسرحيات شعرية أو بطرق فى تعبير يجدر بمن ينسب لنفسه اختراع الشعر الحديث أن يبتكرها، ولكنّها حصرت نفسها فى قوقعة الدموع، ولاشىء غير الدموع، كنائحةٍ على ميت موهوم فى مأتم دائم. (عباس، ١٩٥٥م: ٨)

لاشكّ أنّ الشاعرة من الأوائل الذين دعوا إلى النظم بالطريقة الجديدة فهذا أبوسعد أحمد حيث يقول: «كانت نازک أجرأت المعاصرين من الشعراء على الخروج بالشعر عن شكله القديم.» (أبوسعد، لاتا: ١٩٠)

يتميز شعر نازک الملائکة بالحساسية المفرطة وبالألم الحادّ. إنّه شعر امرأة من الشرق أحبّت أن تعيش، أن تحيا، أن تحبّ، أن تحقّق ما تصورته فى فجر عمرها عن غد موعود ... فلما أدركت رأت الحياة على عكس ما اشتهت، رأت فيها الصرامة، والتزمّت، والقيود، وألف ظلّ من الكبت، فأصيبت بخيبة أمل مريرة تركز الحزن على

أثرها فی فؤادها، فدفنت جبهتها فی الهموم وراحت تحضر فی ارتعاد مقبرة ذكرياتها، تهرب إلى الليل، تأوی لطياته وتحيا فی دجاه، تغالب شوقها المكتوم فينفجر بها الشوق قصائد ومقطّعات ترسلها فی ديوانها الأول تمرّداً حزيناً، فی إطار رومنطيقی صرف، وضمن الشكل التقليدی، وتلوّنها، والثانی والثالث باللون السريالی واللون الرّمزی الوجودی، محطمة الأشكال القديمة، ومتعمدة الشعر الحرّ، وأسلوبها الهامس تعبر به عمّا يدور فی عقلها الباطن وأفكارها النفسية الغربية التی تبحث دائما عن جديد تعوّض به عمّا تجد حولها فی الأشياء من همود وتكرار ورتابة مملّة. فيواصل أبوسعد حديثه عن مميزات شعر نازک الملائكة قائلا: «هذه هی نازک عاشقة الليل، وهاوية الألم، والهائمة فی القبور، نازک التی تجد فی المساء صديقاً، وتجد فی الحزن إلهاً، وتجد فی الموت أخيراً ملاذاً وإنقاذاً. نازک الشاعرة التی تمشی فی جنازة نفسها، وتجد فی كلّ لفظة من لفظاتها قبرا يحلم وفجرا لجرح مميت. هذه هی، تلتقی مع رومنطيقية "جان كيتس" النائحة، ونفسية "ألن بو" السوداوی، وعدمية "اليوت" الخاوی، وتأمّلات الشعر المهجری الصوفية، وتكنيک الشعر التصويری، ولكنّها تظلّ على الرّغم من ذلک محتفظة بشخصيتها المستقلّة، وبطابعها الخاص المتصل بينابيع الإلهام الصادقة فی نفسها مما يدلّ على ملكتها الشعرية الأصيلة.» (أبوسعد، لاتا: ۱۹۰)

إلا أنه إن كان من شیء يؤخذ عليها فهو هذا الدقّ الدائم على أوتار اليأس، والميل إلى التشاؤم، وإهمال الوجود الخارجی، والانطواء على الذات انطواء قريب الشبه بالمرض لايعالج المشكلات بل يرفضها ويبتعد عنها.

كما يؤخذ عليها من وجهة نظر الفنّ المحض تمطيطها للمعانی، وإطالة الصور مما يضعف عندها الإحساس، ويقلّل كثافته وتركيزه، ولكن كلّ هذه الهنات هنات هينات إذا عرفنا أنّ نازک وإخوانها فی العراق يسلكون فی ميدان الفن طرقا لم يسلكها أحد قبلهم. وعليه فإذا كان لنا شیء نتمناه فهو أن تخرج نازک من القوقعة، وتترک سياحتها داخل نفسها، وتحتفل بالخارج لا أن تبقى وحدها فی صالونها، منعزلة تبكی على نفسها، ولاتتصل بالحياة، وإذا اتصلت فكمن يطلّ من النافذة.

ولاشک أنّ نازک الملائكة من الشواعر المشهورات وإن كنّا نستطيع أن نعدّ أسماءهنّ

على الأصابع، اشتهرت نازک الملائکة فی عالم الشعر لأنها امرأة، وقد کثر عدد الشعراء من الرجال، ولعلّها وطأت بعملها الشعری لنهضة شعرية نسائية.

أمّا عند الآنسة نازک فإن بواعث الکآبة التی تتجلّی فی کل بيت من أبيات ديوانها "عاشقة الليل" «هذا ليست فی الحرمان ولا فی الحبّ الضائع ولا فی فکرة الموت وإنّما (حزن فکری) نشأ عن تفکير فی الحياة والموت من جهة، وتأمل فی الأحوال الإنسانية من جهة ثانية ثمّ انتقلت هذه الملاحظات والتأملات إلی صعيد الحسّ فحضرت فی القلب جروحا لاتندمل، وأخذت من بعد ذاک تتدفّق آهات وأحزانا وتلک هی رواية شاعريتها.» (العطية، ١٩٩٤م، ج٢: ٥٦٣- ٥٦٤ نقلاً عن عبد اللطيف شرارة فی مجلة الاديب البيروتية آذار ١٩٤٨)

إنّ شعر نازک الملائکة يعبّر من حيث المبنی والمعنی عن الکبت النفسی والتمرّد ولم يکن ذلک غريبا علی فتاة نشأت فی بيئة محافظة وانطلقت فجأة إلی آفاق العالم الرحيب. إنّ الصراع قد اشتدّ فی مرارة نفسها بين دنياها القديمة التی فتحت عليها العينين، تلک الدنيا التی کانت تعدّ الفتاة جوهرة ثمينة ينبغی الحفاظ عليها فی صندوق مبطن بالقطيفة وإبعادها عن الأبصار، وبين العالم الجديد الذی خرجت إليه علی مقاعد الدراسة وفی الولايات المتحدة الأميرکية وزادت حدّة الصراع حين أطلت الفتاة التی أشربت حبّ الأدب العربی الاتّباعی بين والديها الأديبين الشاعرين، حين اطّلعت علی الآداب العالمية وقرأت آثار الفکر الأروبی المتفتّح. وکانت نتيجة هذا الصراع زمّ عواطفها والتمرّد علی القديم مع الخوف من الحديث. نازک الملائکة تقول فی کتاب "قضايا الشعر المعاصر": «إنّ الشعر القديم قد عرف محاولات کهذه: ١. إنّ الشاعر – سواء أ کان ابن دريد أم سواه – قد حطّم استقلال البيت العربی، أی جعل البيت مفضيا بمعناه وإعرابه إلی البيت الذی يليه. ٢. إنّ الشاعر قد خرج علی قانون تساوی الأشطر فی القصيدة الواحدة. ٣. إنّ الشاعر نبذ القافية نبذا تاما وجاء بشعر مرسل وهو شیء لا مثيل له فی الشعر العربی السابق لتلک الأبيات المنظومة فی القرن الرابع الهجری.» (الملائکة، ١٩٨٩م: ٣٦٠)

وتستطرد نازک حديثها عن هذه المحاولات بأنها قد تنمّ عن أن قواعد الشعر الحر

لم يضعها ويخطط لها شاعر واحد وإنّما هى من صنع مجموعة الشعراء عبر فترة زمنية طويلة. كما تؤكد فى نفس الكتاب مرارا أن غرضها هو تغيير النظام فى بحور الخليل من حيث الشكل الخارجى مع المحافظة على الجوهر من حيث اعتماد التفعيلة. «فانّى أجد فى هذا العمل انتقالا من العمود الخليلى إلى عمود آخر يختلف عنه وربما يمكن أن أسمّيه "شعر العمود المطوّر" وما ذلک إلا أنه شعر عمود ولكنه تطور عن عمود الخليل. فإذا قلنا شعر العمود لم يغب عن ذهن القارئ التعلق بالعمود القديم، الذى هو الواقع، ولكنّه عمود متطوّر من ناحية عدد التفعيلات ونظامها فى الشطر وتوافر القافية فى الأشطر.» (المصدر نفسه: ۳۶۰)

إبداعات نازک النقدية:

۱. الأشطر السائبة

لم يرتح النقاد العرب القدامى للقصيدة المرسلة من القوافى، لأنّهم عدوا هذا اللون من الشعر عيبا وسموه "الإكفاء" تارة، والإجازة – أو الإجارة – تارة أخرى.

ففى تعريفهم للشعر من «أنه قول موزون مقفّى يدّل على معنى»، أخرجوا من دائرته ما كان فاقدا لشرطى الوزن والقافية. لذلک فإن ما روى متداخلا على أنه من غير وزن ولا قافية كالقطعة المنسوبة لأبى العلاء:

«أصلحک الله وأبقاک لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الخالى، لكى نحدث عهدا بک يا خير الأخلاء، فما مثلک من غير عهدا أو غفل.» (ابن خلكان، ۱۹۵۰م، ج۴: ۳۰۲)

قد عولج على أنه من الشعر الموزون المقفى، وإن صورته هى:

أصلحک الله وأبقاک لقد كان من الـ
ـواجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الـ
ـخالى لِكَى نحدث عهدا بک يا خيرَ الأخلـ
ـلاء فما مثلک من غير عهدا أو غفل

لهذا لم يحتاجوا إلى وضع مصطلح للشعر غير المقفى، لأنه على نحو تعريفهم لن

يكون شعراً. أما اليوم، فإن كثيراً من شعراء حركة الشعر الحر قد مالوا إلى اطراح القافية من بعض أشطر قصائدهم كقول البياتى:

«متّ على سجادة العشق ولكن لم أمُت بالسيف
متّ بصندوق وألقيت ببئر الليل
مختنقا مات معى السرّ ومولاتى على سريرها
تداعب الهرة فى براءة، تطرز الأقمار
فى بردة الظلام
تروى إلى الخليفة
حكاية عن مدن السحر وعن كنوزها الدفينة.» (البياتى، ١٩٧١م، ج٣: ٣٩-٤٠)

لذلک احتيج إلى وضع المصطلح الدال على تلک الأشطر المرسلة من القافية تمييزا لها من الأشطر المقفاة، سواء أ كانت القافية متتالية أم متداخلة. فكأن إن وضعت ناقدتنا مصطلح "الأشطر السائبة" للتعبير عن الأشطر التى تخلو من القافية.

وعلى الرغم من أن هذا المصطلح كان موفيا دالاً إلا أننا كنّا نودّ لو أنها أفادت من مصطلح "الشعر المرسل" فسمت مصطلحها "بالأشطر المرسلة" لتشمل به ما كان منه فى شعر الشطرين والشعر الحر معا، لأنّ معنى "المرسل" يفيد بأنّه مرسل من القافية.

ويبدو أن عدم شيوع مصطلح الناقدة كان مرتبطا بموقف نقاد حركة الشعر الحر من القافية حصرا. فلم نقرأ ناقدا حفل بها أو أعطاها ما تستحقه من اهتمام غير نازک الملائكة. وقد يكون مرد ذلک إلى خشيتهم من أن تلوكهم السنة الشعراء الذين خرجوا على القافية عامدين – وهم كثر – وعدوا مجرد ذكرها مبرراً لازدراء النقد والنقاد.

٢. البحور الصافية، والبحور الممزوجة:

تعنى الناقدة بـ"الصافية" البحور التى يتألف شطرها من تكرار تفعلية واحدة. وتعنى بـ"الممزوجة" البحور التى يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة. (الملائكة، ١٩٨٩م: ٨٣- ٨٥) أى التى تمزج بين تفعيلتين.

وهذان المصطلحان وإن كانا جديدين ينطبقان على المقصود بهما دقة ودلالة، إلا

أنّهما غير مسوغين وضعا، لوجود مصطلحين ملائمين فى النقد العربى القديم يؤديان الدلالة نفسها، وهما: "البحور المفردة والبحور المركبة" على نحو ما نقله ابن رشيق عن الجوهرى فى العمدة حين جعل البحور مفردات ومركبات. وهذان المصطلحان دالان على المقصود ولذلک فإن القاعدة هى أن نلتزم بالمصطلحات الموجودة فى النقد العربى إلا إذا كانت غير ملائمة لزمننا. وقد شاع مصطلحا الناقدة على ألسنة المعنيين بالشعر وأقلامهم أكثر من شيوع المصطلحين القديمين. لأنّ الالتفات إليهما لم يجىء إلا متأخراً.

٣. التشكيلات

لكل بحر من البحور الشعرية الستة عشر عدد معين من الأعاريض والأضرب يفترض فى الشاعر حين ينظم على بحر من البحور أن يتّخذ شكلا واحدا من العروض والضرب، لايتعداه فى القصيدة الواحدة. فإذا أراد الشاعر مثلا أن ينظم على الطويل:

فعولن مفاعلين فعولن مفاعيلن　　　فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فلابدّ أن يعرف أنّ للطويل عروضا واحدة مقبوضة، ولها ثلاثة أضرب:

تام "مفاعيلن"

مقبوض "مفاعلن"

محذوف "مفاعى" وتنقل إلى "فعولن".

وعليه آنئذ أن يختار نوعا واحداً يجمع فيه بين العروض المقبوضة وأحد الأضرب فقط، فى القصيدة الواحدة.

إن هذا النوع المختار الذى يجمع فيه الشاعر بين عروض معينة، وضرب معين لم يضع له القدماء اسما وإنّما اكتفوا بذكر عدد الأعاريض والأضرب فى البحر الواحد. ففى الكامل مثلا توجد ثمانية اختيارات منه، بحسب ما يطرأ على عروضه وضربه من تغيير. فإذا أراد الناقد أن يميز اختيارا واحدا منها، فلابدّ من أن يذكر عروضه وضربه معاً، لأنّه لايمتلک اسما له. وإذا كان هذا جاريا فى قصيدة الشطرين، فإنه لن يجرى فى الشعر الحر، لأنه شعر ذوشطر واحد لا عروض له، وإإما له ضرب فقط. لذلک وضعت الناقدة

مصطلح "التشكيلات"، (الملائكة، ۱۹۸۹م: ۸۸) وأرادت به الشكل العروضى لضرب القصيدة فى الشعر الحر. وهى تعادل فى العروض القديم مجموع العروض والضرب فى البيت الواحد الذى لم يضع له العروضيون من القدامى اسما. (محبوبة، لاتا: ۳۵۰ – ۳۵۱)

وقد شاع مصطلح "التشكيلات" على أقلام بعض العروضيين حتى وجدناه بغير إحالة إلى الناقدة، كأنه مصطلح قديم، وما ذلک إلا لأنّه كان أكثر دقة من أية تسمية أخرى بما فيها "أنواع". لأنّنا لو قلنا: "أنواع البسيط" لما كنّا دقيقين فى التسمية عروضيا كما لو قلنا: تشكيلات البسيط.

۴. هيكل القصيدة

وتعرفه قائلة: «هو الأسلوب الذى يختاره الشاعر لعرض الموضوع. أما أصنافه فهى:

- "الهيكل المسطح" وهو الذى يخلو من الحركة والزمن.
- "الهيكل الهرمى" وهو الذى يستند إلى الحركة والزمن.
- "الهيكل الذهنى" وهو الذى يشتمل على حركة لاتقترن بزمن.

حين عرّفت الناقدة الهيكل بأنه: «الأسلوب الذى يختاره الشاعر لعرض الموضوع.» (الملائكة، ۱۹۸۹م: ۲۳۴) أوجبت فى كل هيكل جيد أن يمتلک أربع صفات عامة هى: التماسک، والصلابة، والكفاءة، والتعادل. وهذه الصفات مصطلحات وضعتها وهى تستقرى الملامح العامة لهيكل القصيدة المعاصرة قائلة: «ولابدّ من الوضع إذا نحن أردنا أن نبنى أسس ثابتة لنقد عربى حديث يرتكز على إنتاجنا وحياتنا الفكرية المعاصرة.» (المصدر نفسه: ۲۳۴)

أمّا "التماسک" فإنّها قصدت به «أن تكون النسب بين القيم العاطفية والفكرية متوازنة متناسقة، فلايتناول الشاعر لفتة فى الإطار، ويفصلها تفصيلا يجعل التالية تبدو ضئيلة القيمة أو خارجة عن نطاق الإطار؛ فى حين قصدت بـ"الصلابة" أن يكون هيكل القصيدة العام متميزا من التفاصيل التى يستعملها الشاعر للتلوين العاطفى والتمثيل

الفكرى. ويتضمن هذا أنّ الصور والعواطف ينبغى ألا تزيد عما يحتاج إليه الهيكل. لأنّ الزيادة المعرقلة تفقد القصيدة كثيرا من قيمتها الجمالية. أمّا "الكفاءة" فإنّ الناقدة تعنى بها أن يحتوى الهيكل على كل ما يحتاج إليه لتكوين وحدة كاملة تتضمن فى داخلها تفاصيلها الضرورية جميعا دون أن يحتاج قارئها إلى معلومات خارجية تساعده على الفهم. ولذلک رأت فى استعمال الشاعر للألفاظ المعجمية، وإضافته حواشى وشروحا عن تاريخ الأماكن التى يتغنى بها خروجا على صفة "الكفاءة" لأنّ القصيدة التى تحوجنا إلى أن نقرأ عنها حاشية أو شرحا نثريا ليست قصيدة جيدة، ولعلّها – من وجهة نظر الفن – فشل يعترف به الشاعر نفسه. أمّا "التعادل" الذى هو رابع صفات الهيكل الجيد فقد قصدت به: حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل، وقيام نسبة منطقية بين النقطة العليا فيه والنقطة الختامية. وإنّما يحصل التعادل على أساس خاتمة القصيدة، حيث يقوم توازن خفى ثابت بينها وبين سائر سياق القصيدة.» (الملائكة، ١٩٨٩م: ٢٣٩)

ولما كان "التعادل" مرتبطا بخاتمة القصيدة فإن الناقدة اضطربت إلى أن تستخلص قانونا عاما يشمل الحالات التى يستعملها الشاعر فى اختتام قصيدته، ومضمونه «أن القصيدة تميل إلى الانتهاء إذا استطاع الشاعر أن يحدث تعارضا واضحا بين السياق والخاتمة. فإذا كان السياق هادئا جعل الخاتمة جمهورية مجلجلة، وإذا كان السياق متحركا مال بالخاتمة إلى السكون وهكذا.» (المصدر نفسه: ٢٤٠)

ونحن وإن كنّا نرى فى صفات الهيكل الجيد ما يدلل على نباهة الناقدة فى وضع المصطلح النقدى، إلا أنّنا لانرى أن يعنى النقد بقضية خواتم القصائد، ويضع لها قانونا. لأنّنا لو ألزمنا الشعراء بذلک لحوّلنا تجاربهم من كونها حالات داخلية تعبر عن رؤى الأعماق، إلى حالات خارجية مصنوعة تقاس فيها الرؤى على وفق قانون معين. وليس من مهمة النقد على الإطلاق التحكم بنهايات الرؤى والتجارب كما نظن.

٥. التكرار

حين راح الشعر المعاصر، يتكئ على التكرار اتكاء يبلغ أحيانا حدودا متطرفة، حاولت الناقدة أن تتناوله بنوع من الدراسة البلاغية رغبة فى الوصول إلى القوانين

الأولية التی یمکن تبریرها من وجهة نظر النقد الأدبی وعلم البلاغة معا. فخلصت إلی القانونین الآتیین:

١. «إنّ التکرار فی حقیقته الحال علی جهة مهمة فی العبارة، یعنی بها الشاعر أکثر من عنایته بسواها. فالتکرار یسلط الضوء علی نقطة حساسة فی العبارة ویکشف عن اهتمام المتکلم بها، وهو بهذا المعنی ذو دلالة نفسیة قیمة تفید الناقد الأدبی الذی یدرس الأثر ویحلل نفسیة کاتبه.

٢. إنّ التکرار یخضع للقوانین الخفیة التی تتحکم فی العبارة، وأحدها قانون التوازن. ففی کل عبارة طبیعیة نوع من التوازن الدقیق الخفی الذی ینبغی أن یحافظ علیه الشاعر فی الحالات کلّها. إنّ للعبارة الموزونة کیانا ومرکز ثقل وأطرافا، وهی تخضع لنوع من الهندسة اللفظیة الدقیقة التی لابدّ للشاعر أن یعیها وهو یدخل التکرار علی بعض مناطقها. إن التکرار یجب أن یجیء من العبارة فی موضع لایثقلها ولایمیل بوزنها إلی جهة ما.» (المصدر السابق: ٢٧٦) وهذان القانونان – علی حد قولها – هما الشرطان الرئیسان فی کل تکرار مقبول، فإذا وجدا صحّ البحث فی الدلالات المختلفة التی یقدمها التکرار، فیغنی المعنی ویمنحه امتدادات من الظلال، والألوان، والإیحاءات.

وفی ضوء هذین الشرطین وضعت الناقدة مصطلحات جدیدة لثلاثة أصناف من التکرار تخضع کلها للقانونین السالفین، هی:

أ. التکرار البیانی

وقد رأت فی هذا الصنف من التکرار أنه أبسط الأصناف جمیعا وهو الأصل فی کل تکرار تقریبا، وإلیه قصد القدماء بمطلق لفظ "التکرار" الذی استعملوه. والغرض العام من هذا الصنف هو التأکید علی الکلمة المکررة أو العبارة.

ب. التکرار التقسیم

وأما تکرار التقسیم فتعنی به تکرار کلمة أو عبارة فی ختام کل مقطوعة من القصیدة. والغرض الأساسی من هذا الصنف من التکرار إجمالا أن یقوم بعمل النقطة فی ختام المقطوعة ویوحد القصیدة فی اتجاه معین.

ج. التکرار اللاشعوری

واشترطت فى هذا الصنف من التكرار أن يجيء فى سياق شعورى كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة. ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدى إلى رفع مستوى الشعور فى القصيدة إلى درجة غير عادية.

وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغنى عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مد كثافة الذروة العاطفية.

ويغلب أن تكون العبارة المكررة مقتطفة من كلام سمعه الشاعر ووجد فيه تعليقا مريرا على حالة حاضرة تؤلمه، أو إشارة إلى حادث مثير يضحى حزنا قديما، أو ندما نائما أو سخرية موجعة. وإنما تنبع القيمة الفنية للعبارة المكررة، فى هذا الصنف من التكرار، من كثافة الحالة الفنية التى تقترن بها. (المصدر نفسه: ٢٧٩–٢٨٠)

وعلى الرغم من أنّ مصطلحات الناقدة فى أصناف التكرار قد أوضحت أسساً ينبغى للشاعر أن يعتمد عليها حين يلجأ إلى التكرار عامدا، فإن دراسة التكرار ذاته لاتشكل فى العملية النقدية عند التطبيق إلا جزءاً دلالياً بسيطاً فى الكشف، لكونه يرتبط بأبيات معينة من القصيدة لا بمجملها. فضلا عن أنّه كان موجة من التقليد اتكأ عليها الشعر المعاصر فى العقد الرابع والخامس من هذا القرن. أما الآن فإن تلك الموجة قد انحسرت، وأضحى التكرار مملولا إن لم يكن عيبا. لذلک لم تشع هذه المصطلحات لارتباطها بقصائد مرحلة معينة، إلى جانب أن النقد المعاصر لايميل إلى إخضاع الشعر المعاصر إلى المصطلحات البلاغية خشية من أن ينعت كاتبه بالتقليدية، والجمود، وعدم مواكبة المرحلة. فقد ألف الناس فى هذا الزمن الهجوم على المنهج البلاغى فى دراسة الشعر، ولم يألفوا تحبيذه وتقريظه وتشجيع مريديه، اللهم إلا فى الدراسات الجامعية التى طورت المنهج البلاغى القديم حين أفادت من المصطلحات الأدبية الغربية وأدخلتها ضمن محاور الصورة، والرمز، والأسطورة، وغيرها، وتلك قضية يتشعب الحوار فيها. (كمال، ١٩٨٦م: ١٩٧)

٦. التشبيه الطويل

بقى من إبداعات نازک فى المصطلح النقدى ما أسمته بـ"التشبيه الطويل"، قاصدة

به ضربا من التشبيه يستعمله على محمود طه ويضيف به ابتکارا وتعقيدا إلى أسلوب التشبيه الشائع قديما.

واحترازا من أن يظن أنه تشبيه متعدد قالت: «وليست ميزة هذا التشبيه أن المشبه به متعدد وإنما سر جماله وأصالته أنه يخلو من جمود القطعية التى درجت قديما.» (الملائکة، ١٩٨٩م: ٢٧٧) ومثلت له بأبيات من محمود طه:

هل سَمِعت أذناک قصف الرعـود   فى صخب البحر وعصف الرياح؟
هل أبصرت عيناک رکض الجنود   فى فـــزع الموت وهول الکفاح
إن کنت لم تبصر ولم تسمع فقف إلى ميدانها الأعظم
ما بين ميلادک والمصرع   ما بين نابى ذلک الأرقم!!

(محمود طه، ١٩٧٢م: ١٠٥)

لتعلن فى ختام هذا الاستشهاد أن على محمود طه يصب التشبيه فى مشهد کامل «فهو لايقول إن حياة الإنسان من ميلاده إلى مصرعه تشبه قصف الرعود ورکض الجنود، وإنما يبدأ بوصف الرعود القاصفة، والجنود الفزعين وصفا مثيرا ثم يدعو القارئ إلى أن يشهد ما يشبه ذلک فى حياة الإنسان من الميلاد إلى الوفاة. وهذا الأسلوب أکثر شاعرية من أسلوب التشبيه القديم، لأنه لايعطى التشبيه حسب، وإنما يضيف إليه التلوين العاطفى والانفعال.» (على، ١٩٩٥م: ١٠٩؛ والملائکة، ١٩٧٧م: ٣٠١-٣٠٢)

ومع أن مصطلح "التشبيه الطويل" کان محاولة جادة فى تطوير المصطلح البلاغى وإثرائه، إلا أنه بقى حبيس کتابها "الصومعة والشرفة الحمراء" فلم ير النور على أيدى النقاد المعاصرين، شأنه فى ذلک شأن "التکرار" الذى استبعد من دائرة النقد المعاصر. ولعل السبب أن التسمية توحى بالطول وليس بدلالة التشبيه، وطريقة صياغته وتوظيفه.

٧. القصيدة المدوّرة

البيت المدوّر، فى تعريف العروضين، هو ذلک الذى «اشترک شطراه فى کلمة واحدة بأن يکون بعضها فى الشطر الأوّل وبعضها فى الشطر الثانى.» ومعنى ذلک أن تمام وزن الشطر يکون بجزء من کلمة.

نموذج ذلک قول المتنبی:

أنا فی أمّة تدارکها اللّـ ـه غریب کصالح فی ثمود

فکلمة "الله" قد وقع بعضها فی آخر الشطر الأول وبعضها فی أوّل الشطر الثانی.

تقول نازک فی کتاب قضایا: «إن التدویر یسوغ فی کل شطر تنتهی عروضه بسبب خفیف مثل فعولن وفاعلاتن فی البحر الخفیف غیر أن التدویر یصبح ثقیلا ومنفرا فی البحور التی تنتهی عروضها بوتد مثل "فاعلن" و"مستفعلن" و"متفاعلن" فی البحر الکامل وبسبب هذا العسر نجد أن الشعراء قلما یقعون فی تدویر البحر "البسیط" أو "الطویل" أو "السریع" أو "الرجز" أو "الکامل".» (الملائکة، ۱۹۸۹م: ۱۱۳-۱۱۵)

إن التدویر یمتنع امتناعا تاما فی الشعر الحرّ لأسباب تعدها نازک الملائکة فی کتاب قضایا قائلة: «إن الشعر الحر شعر ذو شطر واحد وذلک یتضمّن الحقائق التالیة:

۱. کان شعر الشطر الواحد لدی العرب، فی العصور کلّها، قدیماً وحدیثاً، شعراً یستقلّ فیه الشطر استقلالاً تاماً فلایدوّر آخره.

وذلک منطقی وهو یتمشی مع معنی التدویر الذی لایقع إلا فی آخر الشطر الأول لیصله بالشطر الثانی، وذلک فی القصائد ذات الشطرین وحسب، وعلی ذلک فإن التدویر ملازم للقصائد التی تنظم بأسلوب الشطرین وحسب.

۲. لأن التدویر یعنی أن یبدأ الشطر التالی بنصف کلمة وذلک غیر مقبول فی شطر مستقل، وإنما ساغ فی الشطر الثانی من البیت لأن الوحدة هناک هی البیت الکامل لا شطره. فأما فی الشعر الحر الوحدة هی الشطر، ولذلک ینبغی أن یبدأ دائما بکلمة لا بنصف کلمة.

۳. لأن شعر الشطر الواحد ینبغی أن ینتهی کل شطر فیه بقافیة أو علی الأقل بفاصلة تشعر بوجود قافیة. ومن خصائص التدویر أنه یقضی علی القافیة لأنه یتعارض معها تمام التعارض.» (المصدر نفسه: ۱۱۸)

ثم تزید نازک علة أخری بأن التدویر یمتنع فی الشعر الحر لأنه شعر حرّ، أعنی أن الشاعر فیه قادر علی أن ینطلق من القیود، ومن ثمّ فإن ذلک یجعله فی غیر حاجة إلی التدویر. وما التدویر، لو تأمّلنا، إلا لون من الحریة یلتمسه الشاعر الذی کان مقیدا

بأسلوب الشطرين حيث الشطر الأول ذو طول معين لاينبغی أن يزيد، فكان الشاعر يطيله بالتدوير ليملک بعض الحرية.

المصادر والمراجع

ابن خلكان. ١٩٥٠م. *وفيات الأعيان*. تحقيق محمد محی الدين عبد الحميد. ج٤. مصر: مطبعة السعادة.

أبوسعد، أحمد. لاتا. *الشعر والشعراء فی العراق، ١٩٠٠م – ١٩٩٨م*، دراسة ومختارات. بيروت: دار المعارف.

البياتی، عبد الوهاب. ١٩٧١م. *ديوان*، ج١. بيروت: دار العودة.

الخاقانی، علی. ١٩٦٢م. *شعراء بغداد من تأسيسها حتی اليوم*. ج٢. بغداد: لانا.

الخياط، جلال. ١٩٧٠م. *الشعر الحديث، مرحلة وتطور*. بيروت: دار صادر.

عباس، إحسان. ١٩٥٥م. *عبد الوهاب البياتی والشعر العراقی الحديث*. بيروت: لانا.

عبد الهادی، محبوبة. *مقدمه الطبعة الأولی لكتاب "قضايا الشعر المعاصر" الملحقة بآخر*. الطبعة السادسة.

العطية، جليل. ١٩٩٤م. *أعلام الأدب فی العراق الحديث*. الجزء الثانی. لبنان: دار الحكمة.

علی، عبد الرضا. ١٩٩٥م. *نازک الملائكة الناقدة*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

كمال، خير بک. ١٩٨٦م. *حركية الحداثة فی الشعر العربی المعاصر*. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

محمود طه، علی. ١٩٧٢م. *ديوان*. بيروت: دار العودة.

الملائكة، نازک. ١٩٧٠م. *مقدمة ديوان مأساة الحياة وأغنية للإنسان*. ج١. بيروت: دار العودة بيروت.

الملائكة، نازک. ١٩٧١م. *ديوان عاشقة الليل*. بيروت: دار العودة.

الملائكة، نازک. ١٩٧٧م. *الصومعة والشرفة الحمراء*. ط١. بغداد: وزارة الثقافة والإعلام.

الملائكة، نازک. ١٩٨٩م. *قضايا الشعر المعاصر*. ط٩. بيروت: منشورات دار العلم للملايين.

المهنا، أحمد عبدالله. ١٩٨٥م. *نازک الملائكة، دراسات فی الشعر والشاعرة*. الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع.

ميشال، خليل جحا. ١٩٩٩م. *الشعر العربی الحديث، من أحمد شوقی إلی محمود درويش*. الطبعة الأولی. بيروت: دار العودة.

يوسف بقائی، إيمان. ١٩٩٥م. *نازک الملائكة والتغييرات الزمنية*. بيروت: دار الكتب العلمية.